Introduzione

Quando apparve, nel 1952, con una copertina grigia sulla quale brillavano in rosso, con caratteri scalati in misura, i termini di *stanze* e *funicolare*, il libro fu accolto dall'attenzione e il consenso di nomi che adesso, ancor più di allora, ci appaiono mitici: Giuseppe De Robertis, i grandi teorici dell'ermetismo (Bo, Macrí), alcuni dei più significativi poeti della seconda e terza generazione (Betocchi, Sereni), soprattutto un giovane autore (Pier Paolo Pasolini) dotato di una capacità di comprensione quasi rabdomantica. In effetti le poche pagine a sua firma pubblicate nel dicembre 1952 sul n. 36 di "Paragone" non soltanto consacravano in Caproni un autore che per forza di libertà di pensiero già appariva un maestro, ma individuavano alcune caratteristiche che erano e si sarebbero confermate salienti nella sua scrittura: la violenza degli attacchi che faceva del tono esclamativo un "complesso modo di trasposizione della realtà"; l'"antica figura di 'pathos'" delle interiezioni utilizzata come strumento comunicativo; la chiusura metrica; la "*forza* letteraria", nutrita di classicismo e romanticismo, in cui era calata "quella materia sostanzialmente esclamativa e patetica"; l'esistenza di un "pre-mondo" lombardo-ligure (Rebora, Boine, Sbarbaro, Montale, i vociani) che non escludeva una vena polemica e auto-ironica di origine palazzeschiana. Il tutto come gelato "in una specie di irretimento, amarissimo", che mutava

ogni impressionismo possibile in espressionismo e in bilinguismo a venire.

Poi, dopo pochi anni, le 53 pagine di quel volumetto andarono a costituire (con tutti i cambiamenti di rito, di cui possiamo ormai seguire il tracciato tramite il prezioso apparato critico di Luca Zuliani al "Meridiano" dell'*Opera in versi*), il terzo libro del *Passaggio di Enea* [1956], il complesso volume che raccoglieva (come era già avvenuto nel 1941 con *Finzioni* presso lo stesso editore De Luca) quanto Caproni aveva scritto e approvato fino a quell'altezza. Ma quel *terzo libro* sarebbe poi stato estratto nel 1968 dalla silloge complessiva (nuovamente variato, nei testi e nella struttura) a portare il nome dell'autore in una delle più raffinate collezioni di poesia: la collanina bianca di Einaudi. Erano già usciti due libri capitali del secondo Caproni, *Il seme del piangere* [1959], *Il congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee* [1965], ma la nuova (e assieme già nota) scelta di versi – assai più di una ristampa o di una autoantologia, come teneva a precisare l'autore nella nota al *"Terzo libro" e altre cose* – mirava a fissare "la direzione" del decennio dal '44 al '54, definito di "bianca e quasi forsennata disperazione", che solo nell'"*importance* formale della scrittura [...] e quindi nell'anch'essa disperata tensione metrica" cercava un "qualsiasi *tetto* all'intima dissoluzione" di una generazione a cui la dittatura e la guerra avevano tolto, ancora prima di poterla vivere, la giovinezza.

Non fosse dunque che per l'importanza che gli dà il lungo *iter* all'interno della cronologia poetica, quel libretto del '52 ci appare essenziale, ove non si aggiungesse la convinzione che un'intelligenza tutta particolare dei testi viene dall'avere avuto tra le mani anche le prime, originarie edizioni. E così proveremo a ripercorrere di nuovo (quasi a leggerli per la prima volta) i sonetti monoblocco ove improvvisi soprassalti intervengono a

creare nascoste fratture; le stanze che avevano segnato il fulmineo irrompere di quella "bianca disperazione" dopo che il fuoco di *Cronistoria* aveva bruciato nel *sole/sale* di un litorale avvampato le maschere e i volti, restituendo negli ultimi *Sonetti dell'anniversario*, ai margini della "porta sepolta d'amore" (così in un testo poi espunto nel '56), una paradossale e colpevole tentazione di vita. È da lì, da quell'esperienza nonostante tutto indimenticata di perdita, che Caproni sarebbe partito anche per il libro del '52; lo prova il perdurare di una forma metrica (il sonetto dagli spazi serrati, ove il vuoto, sottratto alla tessitura, è recuperato dall'inserimento, con strane dislocazioni, delle parentesi, delle lineette, dei gridi) e la contrapposizione tra il *nome* (che solo, petrarchescamente, la donna scomparsa aveva lasciato di sé) ed il *sasso*. Un sasso che, dopo gli "ossari giovanili", il "sole lapidario" dei *Sonetti* (a cui offriva improvvisa "apertura" il suono largo di "armoniosi bicicli": a conferma del materiale verbale e immaginativo dei *Sonetti* destinato a transitare nei sette *Lamenti* e nelle *Biciclette*) sarebbe stato sottoposto a una sorta di ulteriore spoliazione. D'altronde, e non solo su questo punto, la data *1944* che dava il titolo al testo che avviava il libro e la prima sezione giustificava la metamorfosi, così come la marcatura del prelinguistico, delle esclamative, delle interrogative, dei trattini, dei punti di sospensione. Di un contesto insomma fortemente patetico, quasi si potesse con questi mezzi non codificati tentare di fare breccia nel sottile ma tenace muro che il poeta di *come un'allegoria*, di *finzioni*, aveva sempre sentito esistere tra la parola e le cose, tra scrittura e realtà.

Quasi a bucarlo, quel muro, userà in *1944* – con sapiente scelta di suoni aspri – materiali duri, strumenti contundenti, oggetti metallici, verbi atti a ferire (*carrette*, *pungere*, *selci*, *bottiglie*, *piombo*, *punge*, *latta*, *cocci*, *geme*, *denti*), vocativi che attiva-

no clamorosamente il contrasto (*tepore*, *tremito*, con l'avvio su una tagliente *t*), sapendo che le parole, del cosiddetto reale, possono al più conservare, per forza di significante, di materia verbale, una frammentata emozione. Fissando momenti (l'alba: con l'abbandono, la paura, le fucilazioni), odori (l'afrore: penetrante, e in altri contesti caproniani vagamente afrodisiaco), rumori (ed effetti correlati: fragore, sobbalzi, scariche, sussulti, gemere, scandire, tremito), impressioni tattili (il freddo, che trascorre dall'*alba* nell'*acqua* e viceversa) dentro un colore lattiginoso che sarà costante nell'intera raccolta. E che stranamente contrasta con il nero (di sequenze in bianco e nero per questi anni ha già avuto occasione di parlare la critica) suggerito dalla morte che inghiotte insaccando, come aveva fatto la "dolente ripa" del VII dell'*Inferno*, che "'l mal de l'universo tutto insacca". Solo che qui il male è ormai fuoriuscito anche dai gironi infernali, e guadagna il suo bottino casuale nello sconquasso dell'alba. Come che sia, di quel verso dantesco si era forse davvero ricordato Caproni (grande utilizzatore e memorizzatore della *Commedia*) se il cammino nella "quarta lacca" proseguiva proprio con un *Ahi* esclamativo e con interiezioni che anche qui si ritrovano.

Quanto è certo è che, a partire da questo sonetto, l'intero percorso delle *Stanze della funicolare* si giuoca nell'asprezza e nel contrasto tra un'attimale emergenza di vita (l'amore, il tepore) e la sua negazione, nell'antitesi tra il movimento e l'immobilità, il pesante e il leggero, al limite della porta iper-reale che delimita confini, individuandone soglie. Mentre attiva anche una serie di interne corrispondenze tra *Le biciclette*, di cui costituisce il primo *volet*, e *I lamenti*, se nel primo di questi ultimi ricorreranno gli stessi *brividi*, *sangue*, *lamento*, *portone*, *cane*, *gemitìo*, *gelo*, *denti*, *giornale*, mentre lo spazio chiuso si ripropone al contempo, e contraddittoriamente, come rifugio e camera mortuaria.

"Morto" l'amore (così nei sonetti I, VI), "distrutta" la voce, nella pietrificazione che traforma l'acqua in deposito di ghiaccio anche il cuore s'impetra, e i nomi diventano vani alla prova dell'ontologica orfanità. Svuotati anche i possessivi dall'inscrizione del *sono* nel *solo* (così nel II sonetto), mentre le parole, con esplicita citazione dal XVIII dei *Rerum vulgarium fragmenta*, si qualificano come palesemente impotenti, "parole morte" (così nel III sonetto), nonostante il tentativo di farsi epitaffio, iscrizione funebre. Come se il bianco degli occhi dei morti fosse fuoriuscito a velare la vista, a soffocare la voce, spandendosi, con le carrette che sobbalzavano tra gli spari (e che ne sono, con il suono di metallo, metafora), per le strade della città.

Terremotati gli esterni, anche gli interni diventano periclitanti (affidati al "tremito"); in primo piano non restano che i segni di una scrittura che, fallita la prova della vocalità, si fa lamento. Nient'altro può opporsi infatti, non solo alla fanciulla precocemente scomparsa dei *Sonetti* (e che non mancherà di riemergere sempre, sovrapposta ad altre figure), ma a un intero mondo che frana, perduto anche il sostegno delle figure lariche (il padre ormai anziano del II sonetto) nel momento in cui ci si addentra in una difficile maturità. Nella crisi generalizzata dell'*ethos* l'unico omaggio è il lamento: ripetizione di un rituale antico che ha radici nella grande tradizione classica e moderna (dall'epica greca a Racine), e negli autori delle origini tanto cari a Caproni (penso allo Iacopone delle *Laudi*, non a caso punteggiate di lamenti e di *core*). Morte e pianto rituale dunque, in un certo senso, con semi specifici (mi limito a individuarli nelle sole composizioni di quattordici versi) che coprono un'area estesa che potremmo ascrivere al lutto e alle sue manifestazioni: *suoni* (*1944*); *lamento*, *voce*, *gemitìo*, *urlano* (I); *udito* (II); *voce*, *empiti*, *ululati*, *pianto*, *lamento* (III); *voce*, *cupo*, *voce*, *tonfo*, *palpito*, *gemito*, *accento* (IV); *lacrime*, *bocche*, *bocche*, *squassate*,

urlo, geme (V); *voce, suono, gemiti* (VI). A fissare il lato dell'eccesso: la crisi del cordoglio, insomma, come l'avrebbe chiamata De Martino. Che implica una sorta di teatralizzazione del soggetto agente che appare spesso sul proscenio mentre si rivolge, nel vuoto circostante, a un tu femminile ("O amore, amore", *1944*; sonetto I), o all'immagine paterna (sonetto II), a se stesso (quasi si trattasse di una vocalità sdoppiata: sonetto IV), o a una platea deserta alla quale grida la stessa risibile impotenza delle proprie parole (sonetto VII). Con la corda acuta, il "cantino" – evocato dallo stesso poeta per spiegare la scelta dell'alternanza di suoni gravi e stridenti –, che ne rivela, alla fine, con colpi staccati d'archetto ("oh versi! Oh danno!"), la delusiva natura, l'inefficacia stridente. Mostrando i segni di una sfiducia che più tardi (a partire dal *Muro della terra*) avrebbe portato quasi al limite dell'afasia, o alla messa in discussione, in *burlesque*, della natura del linguaggio (*Res amissa*).

Ma nei *Lamenti* ancora le parole riescono a dirsi, anche se non si strutturano in discorso protetto: la "ferita / inferta", insomma, non si rimarginerà più. E non solo nel rito del testo, ma in quello della vita, se l'emergenza di *flash*, più che di ricordi, di guerra sarà costante anche negli ultimi libri: *Il franco cacciatore*, *Il conte di Kevenhüller*. Il pianto non oggettivabile si è fatto insomma subito freudiana cripta nel cuore, a impedire la catabasi che era riuscita ad Enea e a Dante. Il viaggio che l'io potrà intraprendere sarà allora orizzontale (comunque all'aperto: è quanto succederà anche nel *Seme del piangere*), verso l'interno (per percorsi montani, nella foresta che porterà fino al Forte di Adelina) piuttosto che verso il basso: una specie di anabasi, per cammini ardui o strutture parallelamente circolari, per di più in una temporalità spezzata.

Continuando il discorso meta-poetico implicito nell'uso stesso della forma lamento – se è vero che anche nelle *Biciclette*

la levità del pedale (non a caso "pedale / melodico", "armoniche ruote", "piede / melodico") alludeva alla scrittura 'felice', quando il suono delle ruote sull'erba poteva sembrare quasi "arpa il mattino" –, le otto stanze di sedici versi a rima alternata della ballata (ma con irregolarità interne, endecasillabi *a maiore*, *a minore*, inarcature) di nuovo proiettano fuori la voce, ma per spengerla subito, almeno per l'io, dopo un percorso di illusioni ed errori. Le riprese, che con l'anafora degli ultimi versi riconducono le lasse quasi alla forma del sonetto allungato, come per effetto di un prolungamento del pedale musicale, rafforzano l'equivalenza bicicletta/poesia (non a caso a una bicicletta l'autore affiderà l'anima messaggera nella corsa per l'*Ultima preghiera* a Anna Picchi), con le sue alternanze e ritorni, di cadenze, misure, presto ed adagi. Ma il cammino del poeta (ad altri forse la possibilità di 'cantare' di nuovo) è comunque spezzato, e franto il canto *à jamais*. Lo prova bene (in questo libro, di musica dispiegata, ancora per via di metafora) la fredda stanza di *Alba*, dove l'"amore", ripetutamente invocato a salvare, diviene in clausola inquietante portatore di presagi ("non dirmi che da quelle porte / qui, col tuo passo, già attendo la morte").

E in effetti il campo semantico dominante della lirica che funge da introduzione al lungo componimento che dà il titolo al libro è lontano dalle illuminazioni e i risvegli dell'ungarettiano 'diario' di guerra: qui abbiamo *vapori*, *alba*, *brina* che non si diradano, e *inverno*, *brivido*, *marmo*, *gelo*, *morte*. A legare i due mondi, l'eco delle ruote, il tonfo delle porte della funicolare. Le carrette del latte del tempo di guerra (in *1944*) hanno lasciato il posto a un altro mezzo, ma quel latte versato per le strade lo si ritrova nel bar, nel bicchiere sul quale sbattono i denti, e nei versi. Dodici stanze (di sedici versi ciascuna, come nelle *Biciclette*; ma varrà ricordare che sedici era stata anche la misura

del leopardiano *A se stesso*, che aveva segnato la cesura e il passaggio dai canti in vita a quelli in morte dell'io) per percorrere troppo in fretta, come nella vita, le età della vita, e farsi "simbolo" o "allegoria" (così l'autore) dell'"inarrestabile viaggio verso la morte". Che poi la funicolare del Righi esista davvero ha in definitiva solo parziale importanza, così come poco ci importa identificare le figure femminili (da Caproni anche altrove sfumate ad arte: il caso di Olga Franzoni). Quanto conta è che nel percorso dall'"utero" alla "scomparsa" (in una prima e diversa stesura l'autore aveva accompagnato il testo fissando *a latere* le altre tappe dell'esistenza incluse tra le due liminari: nascita, infanzia, giovinezza, virilità, maturità, vecchiaia nostalgica, vecchiaia vera) ad accamparsi sia la città di Genova (dal porto al cimitero), quella a cui più tardi Caproni, passato anche dall'esperienza di Frénaud, avrebbe dedicato lo straordinario esercizio di bravura della *Litania*, condensando in una tutte le sue dimore vitali. È una Genova di mare e di "muri disadorni" (così il poeta, nei *Frammenti di un diario*, significativamente degli stessi anni), di "case grigie di cemento nella fresca aria notturna", "a pareti lisce, strette e alte", "sui binari" della stazione nel *journal*, qui, invece, lungo i cavi della funivia. Che è designata (lo ha sottolineato anche Giovanni Raboni) con una serie di sinonimi (*funicolare*, *arca*, *tram*, *barca*, *barca a fune*, *furgone*, *carro*, *funivia*), o indicazioni per sineddoche o metonimia (*cavo*, *corda*, *prua*), ma per qualificarsi poi sostanzialmente come arca sacrale. Solo che la valenza salvifica, che sta nell'accezione del termine (in un percorso che potrebbe aggiungere implicaziomi bibliche alla *pietas* virgiliana del *passaggio di Enea*), si mescola subito con l'altra che la vuole piuttosto sarcofago, custode di rimorsi ("arca di colpe"), già calato nel nero (il sintagma di "urna nera" tornerà con insistenza negli autografi).

Anche quando non "era l'ora" "di chiedere l'alt" il cammino si era mosso tra sentori di morte: partenza notturna, destinazione incerta, lampade spente nel "vapore dei fiati", "vetri / anneriti", profondità dell'abisso (ma in una nascita già inscritta nella morte, se il sema che la qualifica è quello della liturgia dei defunti), e per lo più tra gli odori sgradevoli del disfacimento che generano "lieve / nausea" per tutto quanto è *moisi*, andato a male (*rifresco*, *rifuti*, *detrito*), impregnato dell'odore di pesce dei mercati e degli angiporti. Ma ci saranno anche stanze con ampi spazi di luce, di aria, ci sarà soprattutto la pioggia a lavare o ad accompagnare con la brezza l'azzurro, mentre il cavo, divenuto corda, onofrianamente si apre all'orchestra (non a caso "respiro di plettri") della *terrestrità*. Nel sale/sole di cui "l'etere vibra" si affoltano allora i termini e le aggettivazioni musicali (*orchestra*, *plettri*, *melodioso*, *mandolini*, *arpa*, *rulla*, *musica*, *timpano*, *trillo*, *suono*, *suoni*) mentre declinazioni del 'vibrare' attraversano tutto il componimento. Già, il vibrare, termine tipico del violino, al cui archetto si avvicina in minore il plettro della chitarra che apre il sonetto (*Senza titolo*) che chiude il cammino delle *Stanze*. Riconducendo ad un bar, ma in una notte senza luna, nella quale i contorni si sfanno nella nebbia, e i suoni sono aspri, le unghie stridono sulle corde, sgradevoli come gli odori, e non si sa chi suoni una musica lenta né perché.

Un tram in *Alba* e un tram "gelido" adesso, nel sonetto conclusivo, ad intrecciare l'orizzontalità del cammino quotidiano nel buio con l'altro, che ha tappe segnate, irregolari, ma a epilogo certo. Col bianco che si sovrappone e si sostituisce al nero, ma senza alterare l'esito, se già nella prima stanza della *Funicolare* la "banchina / bianca" era tomba, e dopo "le bianche / rocce del giorno" e il "tuono / bianco" del mare, arriva la nebbia-latte, bianca come il lenzuolo funerario che avvolge tut-

to, al confine dell'Erebo. A custodia di quelle ultime soglie, in un interno degradato che funge da anticamera della morte, ci sarà solo una "scialba" Proserpina che, perduti gli attributi della grandezza (lontana ormai dalla dantesca "regina dell'etterno pianto"), fa di questa Genova di Caproni qualcosa che assomiglia piuttosto a un non-luogo alla Hopper. Con interni vuoti o abitati da strani nottambuli, da figure in attesa. D'altronde, se il viaggio in funicolare non aveva avuto niente a che vedere con l'audacia e l'avventura del baudelariano *voyage*, nonostante si affacci di tanto intanto, nelle spoglie di Armida, una domestica Circe "aux dangereux parfums", anche la città non poteva risolversi nella Bruges morta e nebbiosa di Rodembach o di Rilke. Al termine del viaggio che ha riportato al punto di partenza senza avere mai invertito il cammino, non c'è che il bar di *Alba*, il bar di *Senza titolo*, e la nebbia, che cancella ogni trasparenza, ogni possibilità di vedere. Nebbia come potenza-essenza-materia che può solo ripetere se stessa ("nebbia", "nebbia", "nebbia", "nebbia", "nebbia", nei primi due versi dell'ultima lassa), infilandosi dovunque, dentro bicchieri (che non potranno più essere pieni), dentro gli occhi (che non potranno vedere più), dentro il paesaggio che inghiotte con "l'arca" il suo carico, dentro la XII stanza, che ne trabocca con ben undici occorrenze.

È una nebbia silenziosa quella che, spenti i cigolii e i lamenti, soffocati i rumori, rimane sullo sfondo con effetto di dissolvenza. Non ci sarà da stupirsi allora se nell'immagine ribattuta di *Su cartolina* (il quinto pezzo di *In appendice*) ritorneranno per la terza volta gli stessi spazi, lo stesso inverno, ma virati in nero, a dispetto dei "nebbiosi bicchieri": come se tutto fosse ormai già dall'altra parte. Né stupisce che dopo "morte" (di *Alba*) il libro si chiuda su "paura", dopo aver attraversato in clausola, in *Versi ritrovati*, l'"oscurità" di un precoce tram nella notte, la "tenebra" della *Cartolina* a Rosario Assunto, la "guer-

ra" dell'*Ascensore*. A mostrare come i "cori delle comitive" si fossero spenti ancora prima di quel '44 incipitario (i *Versi ritrovati*, col "ponte che ormai conduce / entro la notte", sono datati 1938), e come, prima della canzone calvalcantiana del *Seme del piangere* (che ne avrebbe invertito il percorso e la direzionalità), il figlio-fidanzato avesse sperato da una *paloma*, che "es mi persona" (come nella famosa *habanera* di Sebastián de Iradier), un messaggio possibile, forse, chissà, proprio dalla "voce di cera" della madre all'improvviso lontana e perduta, nel "buio che la assottiglia".

Dunque un unico filo a legare stanze, sonetti, cartoline, versi ritrovati, in una fitta trama di corrispondenze che si rincorrono, come note musicali. A restituire il "profondissimo struggimento" (così l'autore in una pagina di diario dell'agosto del '48) verso vivi e morti, e verso il paesaggio di Genova, le sue arie d'alba e le fresche notti d'estate, quando tra *lucore* e *tenebra* l'aria si appana, e la fune d'acciaio della funicolare, come la corda del Mi (la più acuta, il *cantino*), riprende a muoversi *oliatissima*, *notturna*, tra pareti, tunnel, gallerie, bui bar lungomare, fresca pioggia (che non placa i rimorsi, né concede perdono) verso il fermo immagine ove la nebbia scolora.

Anna Dolfi